

**John Ruskin (1819-1900)**  
The seven lamps of architecture

publicado originalmente em 1849;  
do cap. 5 da versão em espanhol: RUSKIN, JOHN. Las siete lamparas de la arquitectura. Libreria y editorial "El ateneo". Buenos Aires, 1944;

traduzido por João Paulo Mello Teixeira

## A lâmpada da vida

---

I            Entre as incontáveis analogias que, na criação material, explicam a natureza e as relações da alma humana, existem poucas tão surpreendentes como as impressões que estão inseparavelmente conectadas com as ordens ativa ou inerte da matéria. Esforço-me em mostrar que uma parte notável dos componentes essenciais da Beleza estão subordinados à expressão da energia vital nos objetos orgânicos, ou na submissão desta energia nos objetos naturalmente passivos e impotentes. Do que disse então não mantenho aqui senão esta única declaração, susceptível, segundo creio, de uma aprovação geral: que objetos comuns, salvo algumas exceções, como por sua substância, por seu emprego ou forma exterior, são nobres ou vis conforme a plenitude de vida que eles gozam em si mesmos, ou do testemunho que apresentam em sua ação, como as areias do mar que chegam a ser grandes pelo selo que levam do movimento das águas. Isto é, sobretudo, verdadeiro em todo objeto que leva o selo da ordem mais elevada da vida criativa, isto é, da inteligência humana: isto se torna nobre ou vil conforme a energia que esta inteligência empregou nele. Mas a lei se converte em especial e imperativamente certa quando se refere às criações da arquitetura. Estas não são, propriamente falando, susceptíveis de outra vida senão esta, e não estão essencialmente compostas de elementos agradáveis em si – como a música sons harmoniosos ou pinturas de belas cores, senão feitas de substâncias inertes, -sua dignidade e seu encanto dependerão, pois, da expressão da vida intelectual consagrada à sua produção.

II           Qualquer outra energia que não a da inteligência humana, não seria questão vital. A sensibilidade vital, seja vegetal ou animal, pode reduzir-se a um estado de debilidade tal, que sua existência se torne em dúvida; mas quando se manifesta, por pouco que seja, se manifesta como tal. Não se pode confundir com a vida uma imitação ou uma simples aparência de vida; nenhum mecanismo nem galvanismo poderiam substituí-la. Não pode haver uma semelhança tão surpreendente que permita um julgamento na apreciação; ainda que a natureza humana se satisfaça com exaltação da real natureza dos objetos inertes que ela anima, sempre sem perder de vistas a natureza dos objetos inertes. Demonstra-se orgulhosa de seu próprio excesso de vida que empresta vida às nuvens, alegria às ondas e vozes nas rochas.

III          Mas quando começamos ficar interessados pelas energias do homem, nos encontramos imediatamente lidando com um ser de dupla natureza. A maior parte de seu ser parece estar acompanhada de uma outra parte, fictícia, que por seus riscos e perigos não a rejeitam nem assume. Assim ele tem uma fé verdadeira e uma falsa (isto é, uma fé viva e uma fé inerte, ou uma fé fingida e uma sincera). Em uma verdadeira e uma falsa esperança, uma verdadeira e uma falsa caridade e por último uma verdadeira e uma falsa vida. Sua verdadeira vida é semelhante a dos seres orgânicos inferiores, é a força independente que permite

construir e governar as coisas externas; é uma força de assimilação que converte tudo em volta dele em alimento ou em instrumentos; e que, por humildade ou submissão que escute ou siga a orientação da inteligência superior, nunca perde sua própria autoridade como um princípio de juízo, como uma vontade capaz ora de obedecer ou rebelar. Sua vida fictícia não é, certamente, apenas uma das condições de inércia e de entorpecimento, mas age, ainda que não se possa dizer ser animada e não se consegue sempre distinguir da verdadeira. É a vida de costume e azar na quais muitos de nós entregamos não pouco de nosso tempo; neste mundo esta vida é a que fazemos o que não nos havíamos proposto fazer, e falamos o que não tínhamos a intenção de dizer, ou consentimos com o que não entendemos; essa vida sobrecarregada pelo peso das coisas que são externas e que a adornam sem serem assimiladas; essa vida que ao invés de crescer e florescer como uma árvore sadia, se cristaliza nela como orvalho, e que é a verdadeira vida o que é para uma árvore uma arborização superposta, uma aglomeração cristalizada de pensamentos e hábitos que lhe são estranhos, frágeis, obstinado, e frio, que não pode nem se curvar nem crescer, embora deva ser esmagado e quebrado em migalhas, se passa por nosso caminho. Todos os homens são sujeitos de ser, em certo modo, congelados desta maneira; todos estão carregados e cobertos com sua matéria estéril como uma casca de árvore; apenas, se tem vida real em si mesmos, estarão sempre prontos a quebrar esta casca em nobres parcelas, até que se torne, como uma faixa preta do vidoeiro, um testemunho de sua própria força interior. Mas, com todos os esforços que fazem os homens melhores, a maior parte de sua existência se passa como um sonho, onde eles cumprem seu papel aos olhos de seus companheiros de sonho, mas sem consciência clara do que está em volta, ou dentro deles; cegos para uns, insensíveis para outros. Não queria lançar a definição até fazer uma chamada para o coração enfadonho e para a orelha pesada; Não me ocuparei com ela senão em sua relação com esta condição tão freqüente da existência natural, ora de povos, de indivíduos, de serem induzidas em proporção à sua idade. A vida de um povo é normalmente como o fluxo de uma corrente de lava, primeiro resplandecente e impetuoso, depois suave e lento, e por último, não avançando senão com as caídas de seus blocos congelados. E esta última condição é triste de se considerar. Todas estas fases são marcadas mais nas artes, e na Arquitetura mais



Igreja de São Miguel de Luca

do que em qualquer outra; Subordinada, sobretudo, como acabamos de dizer, ao calor da vida verdadeira, é também particularmente sensível ao frio mortal da vida falsa. Não conheço nada mais triste, uma vez que o espírito está familiarizado com estas características, do que o aspecto de uma arquitetura morta. A debilidade da infância está repleta de promessa e de interesse, - a luta da ciência imperfeita repleta de energia e continuidade, - mas ver a impotência e rigidez se apoderando do homem feito; ver os tipos que apenas levam o selo fresco da impressão da idéia obscurecida pelo ouro; ver a concha do ser vivo em sua forma adulta, quando suas cores estão desbotadas, e os hóspedes pereceram: esta é a visão

mais humilhante, mais melancólica, do que o desaparecimento de toda a ciência, e o retorno à cegueira de uma infância impotente.

Seria desejado um retorno possível. Existirá esperança se a paralisia se puder tornar em um estado da infância; mas eu não sei até que ponto poderíamos retornar à infância outra vez, e renovar nossa vida perdida. Muitos crêem cheios de promessas no movimento que se nota em nossas aspirações arquitetônicas já alguns anos. Não saberia dizer se isto era certamente o gérmen de uma semente ou uma sacudidela de ossos; e não desconheço que seria de bom proveito para o leitor investigar até que ponto tudo o que nós reconhecemos até aqui como o melhor em princípio, poderia por em prática sem esta alma ou vivacidade que possa comunicar influência, valor ou encanto.

IV Logo em primeiro lugar – e isto é um importante ponto – não é nenhum sinal de estancamento em uma arte que imite ou adote, mas se será o imitar sem discernimento ou adotar sem grande cuidado. A arte de um povo que se desenvolve sem conhecer outros exemplos mais nobres que seus primeiros esforços próprios,



Vista aérea da Praça de São Marcos, Veneza

demonstra um progresso constante e compreensível. Talvez se considere respeitável, como ordinariamente se julga, a causa de sua espontaneidade. Mas existe, segundo acredito, algo mais majestoso ainda na vida de uma arquitetura como a dos Lombardo, tosca e infantil em si, rodeada de fragmentos de uma arte mais nobre que é rápida em admiração e pronta para imitação, e da qual o instinto novo é, sem dúvidas, o suficientemente forte para reconstruir e voltar a ordenar todos os fragmentos que assimila ou copia, harmonizando-os com seus próprios pensamentos. Esta harmonia, de início sem unidade e desajeitada, se completa finalmente e se funde em uma perfeita organização, no qual todos os elementos adotados, subordinados à sua própria vida primitiva, ficam idênticos. Não conheço sensação mais agradável do que a de descobrir indícios desta luta magnífica pela conquista de uma existência independente que a de encontrar pensamentos adotados; ver os blocos e pedras que foram esculpidas em outras épocas por outras mãos ajustando-se em novas muralhas com uma impressão nova e um objeto diferente, como esses blocos de rochas indomáveis (seguindo a primeira comparação) que encontramos dentro do coração da corrente de lava, testemunhos eloqüentes de que a força de seu fogo homogêneo fundiu todos exceto aqueles fragmentos calcinados.

V Será perguntado, como a imitação se fará sã e viva? Infelizmente, ainda que seja fácil enumerar os sinais da vida, é impossível definir ou transmiti-la. Ainda que todo inteligente historiador de arte insistir na diferença entre as imitações de um período de progresso e as de outro de retrocesso, nenhum está passível de transmitir por pouco que fosse a força da vida ao imitador sobre o que podia ver uma influência. É pelo interessante, quando não proveitoso, notar que dois distintos componentes da imitação viva se encontram em sua

franqueza e audácia; sua franqueza é especialmente singular; Nunca se fez um esforço para dissimular a gradação de origens de uma cópia. Rafael copia uma imagem inteira de Masaccio, ou toda uma composição de Perugino, com a tranqüilidade, simplicidade e inocência de um jovem lutador espartano. O construtor de uma basílica românica tomava suas colunas e capitais aonde ele poderia encontrá-los, como uma formiga que busca por seus pauzinhos. Frente a uma franca aceitação há, pelo menos, a presunção do que em tal espírito existe força capaz de transformar e regenera tudo o que foi adotado; e tão consciente tão elevado para que mereça a acusação de plágio, tão certo que pode provar e tem provado sua independência por ter medo de expressar sua homenagem ao que admira de maneira mais aberta e inquestionável. A consequência necessária de sentimento de força é o outro sinal que tenho nomeado – a audácia da execução quando necessária, o sacrifício completo e resultado do precedente quando este se torna inconveniente. Assim, entre as formas características do Românico italiano, na qual a parte hipetréa do templo pagão foi substituída pela nave soberba, e, por conseguinte, o frontão da fachada oeste se dividia em três partes, dentre elas uma central, como o ápice de um espinhaço de camadas inclinadas levantado por uma comoção repentina, desembaraçada e livre, se eleva para cima de tudo. Ficaram nos extremos das alas dois fragmentos retangulares do frontão, que não poderia revestir nos modos apropriados de decoração num espaço contínuo.

A dificuldade se tornava maior quando a parte central do frontão estava ocupada por colunatas, que não podiam, sem ser abrupto, deixar curtas as extremidades das asas. Não sei o que fizeram em tais circuntâncias arquitetos imbuídos de um tão grande respeito pelo existente, não teriam sido certamente o que fez o arquiteto toscano: continuar as colunatas até o espaço do tímpano, reduzindo-os até o extremo onde o fuste da última coluna desaparece completamente, restando lá apenas o capitel apoiado no ângulo sobre o plinto de sua base. Não se trata de investigar neste momento se tal disposição era ou não bela. Refiro-me a ela simplesmente como um exemplo de ousadia quase sem igual, que destrói com todo princípio admitido que apresente um obstáculo, e que luta contra toda discordância e toda dificuldade para chegar à realização de seus próprios instintos.

VI Franqueza, contudo, não é desculpa para repetição, nem audácia para inovação, quando um é indolente e o outro descarado. É preciso buscar outros sinais mais nobres e mais seguros de vida; sinais independentes ao invés do caráter decorativo ou original do estilo, e constantes em todo estilo que é certamente progressista.

Destes, um dos mais importantes acredito ser certa negligência ou desdém na elegância da execução, ou, em outro caso, a subordinação visível de execução ou da concepção ordinariamente involuntária, mas freqüentemente desejada. Expressando sem temor sobre este ponto, devo dirigir-me, com prudência e discrição, para evitar o risco criar um equívoco perigoso por conta de minhas palavras. Lord Lindsay notou de maneira muito justa, que os melhores projetistas da Itália foram também aqueles que tiveram mais cuidado em seu trabalho. A estabilidade e o esmero de suas obras, mosaicos, ou outro elemento que fosse, foram sempre perfeitos com relação à aparente improbabilidade para os grandes projetistas de se ater ao cuidado de detalhes tão desapreciados entre nós. Não só admito plenamente este feito importante e o confirmo, mas insistiria em dizer que o acabamento perfeito e o mais delicado, em seu ponto, é a característica das maiores escolas de arquitetura, como é a das de pintura.

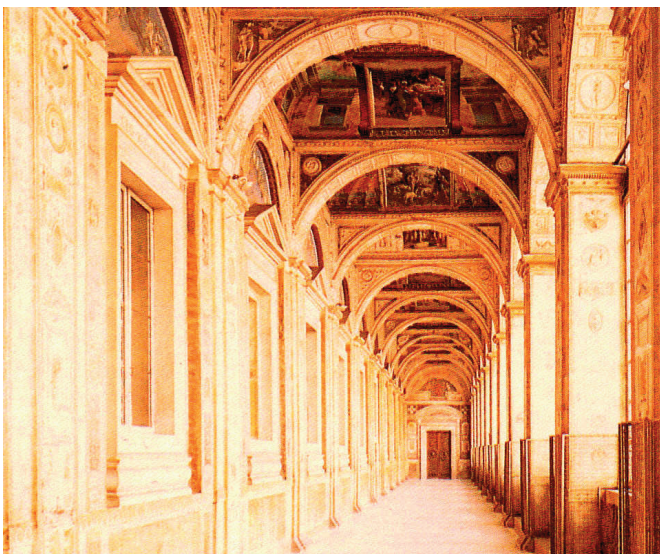
Mas por outro lado, assim como o esmero perfeito é adequado a uma arte acabada, o esmero progressivo é próprio de uma arte progressiva. Não creio que se possa encontrar em uma arte pouco desenvolvida um sinal mais fatal de estupor ou de estancamento que o de se deparar desconcertado por sua própria execução e de ver o trabalho ultrapassar o projeto. Mas



ainda admitindo o esmero absoluto em seu lugar, como o atributo de uma escola de perfeição, creio poder-me reservar o direito de responder, à minha maneira, a duas importantes questões: O que é a perfeição? Qual seu verdadeiro lugar?

VII Ao explicar estes pontos convém recordar que os exemplos existentes a adoção de projetos de um período progressista por artífices de um período grosseiro intervêm na relação do trabalho com o pensamento. Todas as manifestações primeiras de arquitetura cristã são deste gênero, e a consequência é separação visível maior entre a potência de realização e a beleza da idéia. Temos uma imitação quase selvagem em sua rudeza, de um projeto clássico; como os avanços da arte, uma mistura do gótico grotesco vem a modificar o projeto, e a execução se torna mais completa, até que uma harmonia se estabeleça entre os dois, num equilíbrio que caminha para uma nova perfeição. Depois, no período em que o solo se cobre de monumentos, encontrarão na arquitetura viva marcas que não são confundidas, de uma impaciência intensa, de uma luta, por algo ainda fora de alcance, que faz descuidar a execução de todos os pontos inferiores, e de um desdém inquieto de todas as qualidades, parecendo ora confessar a satisfação, ora exigir um cuidado ou uma atenção que possa empregar-se melhor. Um jovem que fez do projeto um estudo sério não perderia seu tempo regulando as linhas ou acabando fundos de esboços que, ainda que pareça inferiores e imperfeitos com relação aos que fará mais tarde, respondem ao seu objeto imediato. Assim mesmo, o vigor da verdadeira escola de arquitetura primitiva, das que trabalharam sobre influência de grandes exemplos ou que estiveram em um estado de rápido desenvolvimento, se vê, entre outros sinais curiosos, no desprezo da simetria e da medida exata, que na arquitetura morta são os defeitos mais difíceis.

VIII Existe um exemplo dos mais curiosos desta execução grosseira desta falta de simetria no pequeno pilar e o tímpano situado embaixo do púlpito da Basílica de São Marcos em Veneza. A imperfeição (não só a simplicidade, senão a grosseria e a feiúra) de um ornamento em folha que salta aos olhos: isto é comum nos trabalhos desta época, mas não tão comum encontrar um capitel esculpido com tanta negligência. Suas volutas imperfeitas estão colocadas mais altas de um lado que do outro; umas molduras estão em forma de rolo e outras em forma de listel plano; mas a despeito de tudo isto, a graça, a proporção e o sentimento do conjunto são tão grandes, que não deixam nada a desejar. Toda a ciência e toda a simetria do mundo não poderia sobrepô-la. Uma obra de ordem superior é o púlpito de Santo Andréa em Pistoja, por Nicolo Pisano; está coberto por esculturas esculpidas, executadas com grande esmero e delicadeza; mas quando o escultor executa os simples frisos do arco, não lhe convém atrair para elas os olhares com grande precisão de trabalho ou uma grande intensidade de sombra. O perfil adotado é particularmente simples e os ângulos são leves e doces até o ponto de não produzir mais uma linha dura. No trabalho parece haver tido



Perspectiva dos Loggias de Rafael, no Vaticano, Roma



Detalhe decorativo dos Loggia de Rafael

observou bem quão grandes são estas características, quão freqüentes e quanta severidade da lei arquitetônica está brilhantemente revelada por sua graça e sua espontaneidade; menos ainda se observou as medidas desiguais de importantes elementos, pretendendo uma simetria absoluta. Não estou tão familiarizado com a prática moderna para falar em sentido afirmativo de sua precisão ordinária; mas imagino que nossos arquitetos atuais considerariam como as mais anômalas as seguintes medidas da fachada Oeste da Catedral de Pisa. Esta fachada se divide em sete arcadas, dentre os quais a segunda, quarta (ou central), e a sexta contém portas. Estas sete partes se continuam em uma proporção de alternativas das mais sutis; a parte central é a mais importante, depois dela vem por ordem de importância a segunda e a sexta, depois a primeira e a sétima, e por último, a terceira e a quinta. Segundo esta ordem, os três pares de partes deveriam ser iguais. Parecem ser aos olhos, mas observei que seis medidas tomadas de um pilar ao outro são as seguintes em medidas italianas braccia, palmi (palmo, 4 polegadas cada), e pouces (polegadas):

negligência, mas é na verdade um esboço escultural que corresponde exatamente à execução leve de um fundo para um pintor: as linhas aparecem e desaparecem, são às vezes fortes, outras vezes fracas, algumas vezes interrompidas, desafiando todas as leis da matemática do contato curvilíneo.

IX Há algo muito interessante nesta expressão atrevida do pensamento do grande mestre. Não digo que esta seja a “obra perfeita” da paciência, mas acho que esta impaciência é um componente glorioso em uma escola de progresso. Adoro o Românico e o Gótico primitivo, sobretudo, pelo campo que deixam, o descuido accidental na adoção de medidas ou na execução se mesclam de maneira desconhecida à renúncia voluntária da regularidade simétrica e a riqueza de uma fantasia perpetuamente

variável, que caracteriza até o mais alto grau dos estilos. Parece que não se



Perugino, A virgem e o menino. Museu do Louvre, Paris

#### Total em Braccia

	Braccia	Palmi	Polegadas	Total em Polegadas
Porta central	8	0	0	192
Porta norte	6	3	1 ½	157 ½
Porta sul	6	4	3	163
Extremo espaço norte	5	5	3 ½	143 ½
Extremo espaço sul	6	1	0 ½	148 ½
Intervalos ao norte entre portas	5	2	1	129
Intervalos ao sul entre portas	5	2	1 ½	129 ½

Há assim uma diferença entre 2, 3 e 4, 5, de cinco polegadas e meia em um caso, e cinco polegadas em outro.

X Isto poderia ser atribuído em parte a certa disposição de desvios acidentais, sobrevinda nas paredes da catedral, no transcurso de sua construção, como na da torre sineira. A meu ver, as da cúpula são as mais impressionantes das duas. Não acredito que um único pilar de suas paredes seja absolutamente vertical. O pavimento se eleva e abaixa em diferentes alturas, ou melhor dizendo, o plinto das paredes se funde nele continuamente em diferentes profundidades, e a fachada oeste inteira se inclina lateralmente. Não examinei a prumada, mas se pode observar, a simples vista, quando a põe em contato visual com as pilastras retas do campo-santo. Um desvio dos mais extraordinários na construção da parede sul mostra que esta inclinação começou desde a construção do primeiro piso. A cornija acima da primeira arcada desta parede toca a cúspide de onze dos quinze arcos; mas de repente deixa o topo de quatro mais ao oeste. Os arcos se inclinam para oeste e fundem ao solo, enquanto a cornija aumenta (ou parece aumentar), deixando pelo menos, seja pela elevação de uma ou pelo afundamento dos outros, entre a cornija e a cúspide do arco ocidental um intervalo de mais de dois pés, preenchido por acréscimos de alvenaria. Há outra evidência muito curiosa da luta do arquiteto com sua parede cedente nas colunas da entrada principal. (estas notas não têm talvez uma grande relação com nosso assunto imediato, mas me parece de grande interesse. Provam pelo menos um dos pontos sobre os quais quero insistir, como os olhos de aqueles impacientes arquitetos podiam suportar imperfeições e variedades nos objetos em quanto à simetria. Velavam pelo encanto dos detalhes, pela nobreza do conjunto, jamais pelas medidas insignificantes). Estas colunas da entrada estão entre as mais belas da Itália; cilíndricas, e decoradas com ricos arabescos de folhagem esculpidos, que na base se desenvolve próximo a tudo em volta, até a pilastra negra onde se confundi levemente. Mas o escudo da folhagem, limitado por uma linha forte, se retrai até sua cúspide, onde não cobre mais que a parte frontal, dando então, quando visto lateralmente, uma linha terminal que se inclina bruscamente para fora, como algo para esconder a inclinação acidental das paredes oeste, e, por sua exagerada inclinação na mesma direção, dando a impressão de serem verticais.

XI Há outro caso muito curioso de desvio acima da porta central da fachada oeste. Todos os intervalos entre os sete arcos são preenchidos com mármore preto, cada um contendo em seu centro um paralelogramo branco com mosaicos com motivos de animais, e marcado por uma larga faixa branca, que, geralmente, não toca o paralelogramo abaixo. Mas o paralelogramo ao norte do arco central foi posto forçado numa posição oblíqua, onde toca a



faixa branca. Neste ponto, como se o arquiteto estivera resolvido a mostrar que ele não se importava em cuidar apenas do que estava no contrato, a faixa branca se espessa bruscamente, e permanece por sobre os dois próximos arcos. Estas diferenças são tanto mais curiosas quanto que a execução é das mais esmeradas e perfeitas; as pedras desviadas estão ajustadas com tanta nitidez como se encaixassem na precisão de um fio de cabelo. Não há a menor aparência de erro, é tudo friamente ordenado, como se o arquiteto não tivesse tido o sentimento de algo estar errado ou de extraordinário. Não quis perceber nem um pouco de sua imprudência.

XII Talvez o leitor dirá que todas estas diferenças provêm mais pela má construção do que pela intenção do construtor. Isto não é exato no que concerne às diferenças de uma bela delicadeza nas dimensões e proporções das arcadas, em aparências simétricas, da fachada Oeste. Já disse antes que a única torre feia da Itália era a torre de Pisa, porque seus pisos eram quase iguais em altura. Isto é uma falta tão contrária ao espírito dos arquitetos da época, que não pode tratar dela senão como um desastroso capricho. Talvez o leitor consideraria, no aspecto geral, da fachada Oeste da Catedral, contradição com a lei que promulguei. Esta contradição tinha tido quando as quatro arcadas superiores tivessem sido realmente iguais, posto que elas estão subordinadas a um grande piso inferior de sete arcos de maneira já indicada, a propósito da torre sineira de Salisbury e como no caso da cúpula de Luca e a torre de Pistoja. Mas a fachada de Pisa é proporcionada de outra maneira sutil. Nem uma de suas arcadas é igual em altura das demais. A mais elevada é a terceira, contando desde baixo; e logo diminuem alternadamente em uma proporção quase aritmética na ordem 3°, 1°, 2°, 4°. As desigualdades nos arcos não são menos notáveis, mas tem uma graça que não lhes dão a igualdade. Com um exame mais atento se vê que na primeira série de dezenove arcos tem dezoito iguais, e que o arco central é mais importante que os outros. Na segunda arcada, os nove arcos do centro ocupam o mesmo espaço que os nove de cima, sendo como na primeira série o arco central mais importante. Mas sobre os seus flancos, onde o frontão cai como um ombro, os arcos desaparecem, e seu lugar passa a ser ocupado por um friso em forma de ângulo, desfazendo exteriormente para permitir chegar às colunas até o extremo do frontão. Aqui, onde as alturas das colunas diminuem, são mais espessas. Cinco colunas, ou melhor, quatro colunas e um capitel por cima de quatro da arcada de baixo, dão vinte e um intervalos em lugar de dezenove. Na arcada seguinte, ou terceira arcada – isto não se esqueça, a mais elevada –, oito arcos, todos iguais, ocupam o lugar dos nove de baixo, de modo que temos agora uma coluna central ao invés de um arco central, e a corda dos arcos acrescida na proporção de sua altura maior. Por último, na arcada de cima, que é a mais baixa de todas, os arcos, em número igual aos de debaixo, são os mais estreitos da fachada; os oitos ocupam pouco mais ou menos o lugar de seis de baixo, enquanto que os arcos que terminam a arcada inferior são sobremontados por massas de parede decorada de figuras em relevo.

XIII Agora, pois; esta é a arquitetura que chamo viva. Há uma sensação em cada polegada de superfície; se adequa a todas as exigências arquitetônicas, com a variação resultada na composição que recorda exatamente como a relação das proporções e as disposições próprias à estrutura da uma forma orgânica. Não tenho suficiente lugar para examinar as mais belas proporções das colunas exteriores da abside deste maravilhoso edifício. Prefiro para que o leitor não veja isto como um caso particular, dar idéia da construção de outra igreja, a coisa mais graciosa e grandiosa, ainda que fragmentária, de estilo românico, no norte da Itália. A igreja de São João Evangelista em Pistoja.

O lado desta igreja tem três níveis de arcadas, cuja altura diminui em uma proporção ousada, enquanto que o número de arcos aumenta em proporção aritmética; isto é, de dois na segunda arcada, de três na terceira por uma na primeira. Por temor, entretanto, que esta



composição fosse ficar muito regular, dos quatorze arcos na série mais baixa, aquele que contém a porta é mais importante que os outros, e não está no meio, é o sexto partindo do Oeste, tendo cinco arcos em um lado e oito do outro. Além de que esta arcada inferior termina em pilastras largas e planas, aproximadamente com o meio da largura dos arcos. A arcada superior está em compensação continua; apenas os dois últimos arcos da extremidade oeste são maiores que os demais, e ao



Vista do lago da Praça de São Marcos, Veneza

invés de estarem compreendidos, como deveriam, no espaço do último arco inferior, ocupam por sua vez o lugar do arco e o de sua larga pilastra. Isto, contudo, não era o suficiente irregular para satisfazer a vista do construtor, porque havia ainda dois arcos superiores para corresponder a cada arco inferior. Que fazer, pois, na extremidade Leste, na que o número de arcos é maior e a visada mais facilmente enganada? Reduzir os dois últimos arcos inferiores a uma braccia e meia e alargar depois os arcos superiores de maneira que resultassem dezessete destes e somente nove inferiores, em vez de dezoito para nove. O olho é assim completamente confundido, e o edifício inteiro assimilado como uma massa, pelas variações curiosas produzidas pelas disposições das colunas superpostas, das quais nenhuma está exatamente em seu lugar nem positivamente fora dele. E para ainda seja mais artificiosa a disposição, há de uma polegada a polegada e meia de avanço gradual no espaço dos quatro arcos situados ao Leste além da meia braccia indicada. Assim, partindo do Leste, as medidas serão as seguintes:

	Braccia	Palmi	Polegadas
Primeiro	3	0	1
Segundo	3	0	2
Terceiro	3	3	2
Quarto	3	3	3 ½

A arcada superior está ordenada segundo o mesmo princípio. Aparenta como se tivesse três arcos para cada par abaixo, mas existe, na verdade, apenas trinta e oito (ou trinta e sete, não estou muito certo deste número) para os vinte e sete abaixo. As colunas ficam em diversas posições relativas. E nem assim o arquiteto ficou satisfeito, é preciso levar a irregularidade a ponto de nascimento dos arcos, e de fato, enquanto que o efeito geral é de uma arcada simétrica, não há nenhum dos arcos com a mesma altura dos outros. Suas cúspides ondulam ao longo da parede como ondas ao longo da linha de um porto, alguns quase em contato com a linha do cordão inferior, e outros se afastando até cinco ou seis polegadas.

XIV Examinaremos agora o desenho da fachada Oeste de São Marcos de Veneza. Se tal fachada é imperfeita, em alguns conceitos, é apesar disto um dos sonhos mais belos que a inteligência humana deu origem por suas proporções e sua cor bonita. Há, entretanto, que ter

uma advertência ao leitor sobre este ponto que talvez lhe interesse. Depois do que disse antes da proporção de modo geral, sobretudo segundo a opinião que expressei referente ao erro das torres catedrais construídas em pares e da regularidade de outros desenhos, depois de múltiplas alusões ao palácio dos Duques e ao campanário de São Marcos como modelos de perfeição, e mais ainda depois do elogio que fiz do primeiro por aquela saída de parede por cima de sua segunda arcada, as passagens seguintes, tirados do periódico do arquiteto Wood e publicados em sua chegada à Veneza, podem apresentar uma agradável frescor e provar que os princípios que expus não são completamente correntes ou aceitos.

“Não pode confundir com outra obra esta igreja impressionante e esta grande torre sineira tão grosseira. O interior da igreja surpreende por sua feiúra mais do que por outra coisa”.



Basílica de São Marcos, Veneza

“O palácio Ducal é ainda mais feio que todos o que mencionei anteriormente. Fixando-me em seus detalhes, não posso imaginar modificação susceptível de torná-los aceitáveis. Entretanto, se esta alta parede foi fechada atrás dos dois pisos de arcadas pequeninas, resultou numa produção muito nobre”.

Depois de diferentes notas sobre “uma certa exatidão de proporção” e sobre uma aparência de riqueza e de força na igreja a que atribuí um efeito agradável, prossegue: “Há quem finja que esta irregularidade é necessária para sua

excelência. Creio decididamente o oposto, e fico convencido que um desenho regular do mesmo gênero seria muito melhor. Que um retângulo de boa arquitetura, mas notável, dá entrada a uma bela catedral erguida entre duas altas torres com dois obeliscos em frente; que de cada lado desta catedral outros dois espaços quadrados se abram sobre o primeiro e que um deles desça até a porta ou até a beira do mar, e terás uma idéia deste espetáculo que poderia desafiar tudo o que existe”. Depois de ter lido as duas passagens seguintes sobre Caracci e Michelângelo, o leitor compreenderá por que Wood era incapaz de apreciar a cor de São Marcos ou de compreender a majestade do Palácio Ducal.

“Os quadros aqui (Bolonha) são, segundo meu gosto, preferíveis aos de Veneza, porque se a escola veneziana é mais adiantada de que a de Bolonha no colorido e talvez na composição, a escola de Bolonha é decididamente superior pelo desenho e a expressão; os Caracci aqui resplandecem como deuses”.

“O que se admira tanto neste artista (Michelângelo)? Uns elogiam a grandeza da composição nas linhas e a disposição das figuras. Aqui, confesso, o que não posso compreender. Entretanto, eu, admitindo a beleza de certas formas e de certas proporções na arquitetura, não posso conseqüentemente negar que méritos semelhantes possam existir na pintura, mas tenho a desgraça de ser incapaz de apreciá-los”.

Creio que estas passagens têm um valor real. Demonstram o efeito de um gosto falso na pintura, de um saber estreito e de uma estreita compreensão de sua própria arte por parte do arquiteto, e mais demonstram com que curiosas noções ou ausência de noções de

proporção se praticou às vezes tal arte. Wood, de certo, não se mostra inteligente em suas notas. Mas os que preferem o Ticiano a Caracci e encontram algo para admirar em Michelangelo, consentirão talvez em fazer comigo um teste cuidadoso na Basílica de São Marcos. E ainda que o curso atual dos acontecimentos europeus nos apresenta como provável a execução das modificações propostas por Wood, podemos crer orgulhosos por tê-la contemplado primeiro tal e como os construtores do século XI a deixaram.

XV A fachada inteira se compõe de uma dupla série superior e inferior de arcos que encerram espaços de paredes decoradas de mosaicos e sustentadas por uma série de colunas, das quais na série inferior dos arcos uma porção da superior se superpõe sobre a outra inferior. Temos assim cinco divisões verticais da fachada, isto é, duas séries de colunas e a parede arqueada que elas suportam em cima. Entretanto, a fim de conectar as duas divisões principais, o arco superior central (a entrada principal) se levanta por cima do nível da galeria e da balaustrada que coroam os arcos laterais.



A Cà d'Oro, Veneza

A proporção das colunas e das paredes do piso inferior são tão minuciosas e variadas, que seria preciso páginas detalhadas para expressá-las bem. De modo geral pode resumir assim: nomeamos separadamente por  $a$ ,  $b$  e  $c$ , depois  $a : c :: c : d$  (sendo  $a$  a mais elevada) a altura das colunas inferiores, das superiores e da parede. O diâmetro da coluna  $b$  será normalmente o diâmetro da coluna  $a$  ao passo que a altura  $b$  é a altura  $a$ , ou um pouco menos, tendo em conta o grande plinto que diminui a altura aparente da coluna superior. Ainda que é esta sua proporção longitudinalmente, uma coluna superior está colocada por cima de uma inferior; às vezes outra coluna superior se interpõe; mas nos arcos extremos, somente uma coluna inferior suporta duas superiores, proporcionadas tão exatamente como os galhos de uma árvore; isto é, que o diâmetro de cada coluna superior é igual a  $2/3$  da coluna inferior. Os três termos da proporção estão tomados deste modo para o piso inferior. O superior, dividido em dois membros principais a fim de que sua altura inteira não se possa dividir em um número par, adquirir um terceiro término com os pináculos. Isto para a divisão vertical. A lateral é ainda mais sutil. Há sete arcos no piso inferior. Se chamarmos  $a$  o arco central e contarmos até as extremidades, irão diminuindo com a ordem alternativa  $a, c, b, d$ . O piso superior tem cinco arcos e dois pináculos: diminuindo numa ordem regular, o arco central é o maior e o último é o menor. De modo que quando uma proporção é ascendente, a outra é descendente, como certas melodias musicais. A forma piramidal não é menos aproximada ao conjunto, com uma particularidade ainda: nenhuma das colunas da arcada superior domina as da arcada inferior.

XVI Acreditava-se que este plano bastava para uma variedade suficiente, mas ainda assim não se considerou satisfeito; porque – e este é um ponto de nosso tema atual – se chamarmos sempre  $a$  o arco central e  $b, c$ , os laterais sucessivos, os arcos  $b$  e  $c$  norte são muito mais largos que os  $b$  e  $c$  sul; mas o arco  $d$  sul é, na mesma proporção, mais largo que o arco  $d$  norte, e além de mais baixo por debaixo da cornija. Melhor ainda, não creio que somente um



destes membros da fachada, aparentemente simétricos, tenha real simetria com nenhum outro. Sinto não poder dar as medidas exatas; renunciei a pegá-las no lugar por causa de sua excessiva complexidade e da dificuldade produzida pela inclinação dos arcos.

Não pensei que os artistas bizantinos, segundo deixo imaginar, tinham presentes no espírito, ao construir, todos os princípios diferentes. Acho que eles construíam com sua alma, e por construir assim recorriam a todas as ordens desta vida maravilhosa, esta variedade e esta sutileza surpreendente. Raciocinemos, em suma, sobre um edifício bonito, com o crescer das árvores da terra que ignoram sua própria beleza.

XVII Quem sabe, entretanto, encontremos na fachada da catedral de Bayeux um exemplo mais impressionante que estes que demos de variação ousada da pretendida simetria. Consiste em cinco arcos de frontões retos: os dois extremos são planos, os três do centro com portas. Parecem diminuir em uma proporção regular do frontão principal ao centro. As duas portas laterais estão trabalhadas de modo muito curioso. Os tímpanos de seus arcos estão cheios de baixo-relevos sobre quatro séries; na primeira série mais baixa tem em cada um pequeno templo ou portal que contem a figura principal (a da direita é a porta dos infernos com Lúcifer). Este pequeno templo está posto, como um capitel, sobre uma coluna isolada que parte do arco inteiro a  $2/3$  proximadamente de sua longitude, ficando a parte maior para fora e estando nela a porta de entrada interior. A relação exata na execução de duas portas nos leva a supor uma relação em suas dimensões. Nada disto. A



Basílica de São Marcos, Interior

pequena entrada interior Norte mede, em pés e em polegadas inglesas, quatro pés e sete polegadas de um lado ao outro, e a entrada sul cinco pés exatamente. O portal exterior Norte mede de uma a outra coluna treze pés e onze polegadas, o que dá um resultado de sete polegadas em quatorze pés e meio. Há também variações na decoração dos tímpanos não menos extraordinário.

XVIII Acredito ter apresentado suficientes exemplos – poderíamos apresentar muito mais – para provar que estas relações não são puros erros nem simples descuidos, senão resultado de um despreço absoluto, quase uma aversão, ante as exatitudes das medidas. Na maior parte dos casos, ao meu parecer, uma resolução firme por chegar a um efeito de simetria por meio das variações tão sutis como as da natureza. Poderíamos ver até que ponto era às vezes seguido deste princípio, examinando a singular disposição das torres da catedral de Abbeville. Não digo que isto esteja bem, menos ainda que esteja mal; mas é uma prova maravilhosa da intrepidez

de uma arquitetura viva. Poderíamos dizer muito bem que o gótico flamejante da França, por mórbido que fosse, estava dotado de uma vida mais ardente e intensa como nenhuma outra das fases da inteligência humana. Ainda hoje perduraria se não tivesse sido mesclada com a falsidade. Já fiz notar a dificuldade geral que supostamente ordena uma divisão lateral, quando ela consta de duas partes iguais, a menos que não tenha um terceiro elemento conciliador. Já darei outros exemplos de como esta reconciliação se dá nas torres de duas janelas; o construtor de Abbeville determinou muito vivamente a dificuldade. Molestado pela falta de unidade de suas duas janelas, mesclou as cúspides e contornou as curvas ogivais, até o ponto de não deixar para cima um troço em forma de trevo na parte interior e três pelo exterior de cada arco. Associada as diferentes ondulações das curvas do estilo gótico flamejante, se nota apenas na torre, a que se envolve em uma massa de grande efeito. É feio e ruim, concordo, mas amo as faltas deste gênero pela valentia que atesta. O leitor verá um exemplo deste mesmo estilo de arquitetura e de uma violação de seus princípios, por uma intenção particular, na capela junta a fachada Oeste da catedral de San Lot. O nicho foi um elemento com o qual os arquitetos flamejantes gostavam de enriquecer a decoração; o nicho foi o capitel é para a ordem coríntia. Entretanto, neste caso, uma feia colméia ocupa o lugar do nicho principal do arco. Não estou bem certo que as duas figuras acima, que já não existem, deviam representar uma *Anunciação*. Em outra parte de mesma catedral foi encontrado um descendimento do Espírito Santo envolto em raios luminosos representado embaixo desta forma de nicho; parece ter um objeto para representar este jogo de raios servindo de toldo às figuras delicadas de baixo. Fosse esta ou não sua significação, é notável por ter rompido valentemente os hábitos correntes da época.

XIX É mais surpreendente ainda a licença tomada na decoração dos nichos do portal de Saint Maclou, em Rouen. O baixo-relevo do tímpano tem por tema o Juízo final. A escultura da região infernal está executada com um grau de força tal, que não se pode dar uma idéia de seu grotesco terrível senão atribuindo-o à colaboração dos gênios Orcagna e de Hogarth. Os demônios são talvez mais horríveis que os de Orcagna, e em certas expressões de extremo desespero da humanidade infame, o pintor inglês é quase igual. A imaginação que dá entusiasmo e temor à disposição das figuras não é menos feroz. Um anjo do mal alça voo e se lança à multidão dos condenados longe do tribunal; da mão esquerda deixa partir uma nuvem que se estende sobre todos eles como um sudário; mas ele os chicoteia tão furiosamente, que não apenas são lançados até o extremo limite desta cena (que o escultor terminou no espaço exato do tímpano), senão fora do tímpano mesmo e até nos nichos da abóbada, e as chamas que seguem, curvadas como pelo vento das asas do anjo, chegam também até os nichos e saltam através de seus véus, tanto que os três nichos inferiores parecem incendiados, e em lugar da abóbada e dos nervos habituais, se vê disfarçados na sombra, sobre a cúspide de cada um, um demônio cujas asas se desdobram para envolvê-los.

XX Foram dados suficientes exemplos de vida produzidos por uma simples audácia, já acertada, como o que é certamente no último caso, ou inoportuna. Como único exemplo de vivacidade de assimilação, propriedade que muda em seu proveito todo elemento material que se submete, mostrarei ao leitor as extraordinárias colunas, as arcadas do lado Sul da catedral de Ferrara. A um grupo de quatro destas colunas sucedem duas partes de colunas interpostas, depois vem uma nova série de quatro arcos e se repete até formar uns quarenta; não conheço nada que possa se igualar à graça e a singeleza de suas curvas bizantinas, nem nada parecido à fantasia de suas colunas. Não há duas que se pareçam; seu arquiteto foi buscando idéias e diferenças indistintamente em todas as fontes. A vegetação de parra ao longo das duas colunas é tão bela como diferente. Os pilares contornados ao seu lado sugerem imagens de uma natureza menos agradável; os arranques tortuosos, baseados sobre o habitual duplo nó bizantino, são em geral graciosos, e não se explica o tipo excessivamente feio de um

dos pilares. Quando terminava minha investigação observei alguns vendedores de objetos raros que se guarneciam debaixo de tendas suspensas por cabides que permitiam baixar ou subir a tela segundo a altura do sol. Compunha-se de duas partes, adaptando-se uma a outra por uma cremalheira, na qual reconhecia o protótipo de meu horrível pilar. Não creia que o que disse antes em desvantagem da imitação de formas que não sejam naturais foi apresentado como exemplo a obra deste arquiteto; entretanto, é instrutiva esta humildade que se abate até tomar de fontes semelhantes temas de pensamentos, esta valentia para se afastar de todos os tipos de forma admitida, esta vida e este sentimento que, com uma mistura de elementos tão impressionantes e tão barrocos, pode produzir um harmonioso exemplo de arquitetura religiosa.

XXI Talvez tenha me detido demasiadamente sobre esta forma de vivacidade quase conhecida por todas as denúncias de seus próprios erros. Ainda nos é preciso brevemente notar sua ação, sempre boa e sempre necessária, sobre os menores detalhes, aonde ela não pode ser nem substituída pelas antecedentes nem reprimida por direitos.

Disse no começo deste estudo que o trabalho artesanal se podia distinguir sempre do trabalho da máquina; quis também notar ao mesmo tempo em que os homens podiam transformar-se em máquinas e rebaixar seu trabalho ao mesmo nível que o trabalho mecânico. Mas enquanto que os homens trabalhem como homens, entregando-se de coração ao seu trabalho e fazendo o melhor que seja possível, pouco importa que seja artesão ruim, haverá na execução algo que não tem preço. Verá-se que o artesão demonstrou mais prazer em um dos lugares que em outros, que se deteve, que prestou mais atenção; que tem outros descuidados, outras coisas feitas com pressa, que aqui o cinzel bateu forte, ali ligeiramente e mais longe de um modo tímido. Se o artesão pôs seu espírito e seu coração no trabalho, tudo se refletirá em bons lugares, e cada coisa há de ressaltar de imediato, e o efeito do conjunto será o mesmo que o de uma poesia bem proclamada e profundamente sentida, enquanto que o mesmo projeto, executado pela máquina ou por uma mão sem alma, não produziria outro efeito que o da mesma poesia repetida de memória. Haverá pessoas para quem a diferença será imperceptível, mas para os que amam a poesia será preferível não ouvi-la de nenhum modo a ouvi-la mal proclamada. Igual acontece com os que amam a arquitetura, a vida e a expressão da mão sobre tudo. Melhor não querer ver adornos, que vê-los mal esculpidos, esculpidos sem alma. Não me cansarei de repetir; não é uma escultura insípida tão ruim como uma escultura fria que necessariamente tem que ser ruim, além de ser fria; a aparência de uma pena igualmente repartida, a tranqüilidade apaziguada por todas partes idênticas, de um trabalho apático recorda a uniformidade do arado sobre o campo plano. A frieza será em trabalho acabado, mais sensível que em outro; se for o polimento o que produz a perfeição, e este não se pode alcançar senão com a ajuda da lixa, mais vale entregar logo ao torno mecânico, porque o bom acabamento não é mais que a expressão completa da impressão desejada. O acabamento perfeito é a expressão de uma impressão viva e desejado. Não se compreende bem, ao meu parecer, que a escultura não consiste em talhar uma forma na pedra e sim em talhar o efeito. Frequentemente o mármore não daria a imagem da forma verdadeira. O escultor deve pintar com seu cinzel. A maior parte de seus toques não terão por objeto por de manifesto a forma, senão comunicar a força; são toques de luz e de sombra; produzem uma aresta ou um oco verdadeiro, mas para obter uma linha de luz ou uma mancha de sombra. De um modo grosseiro, está execução é muito marcada pela velha escultura francesa sobre madeira; as íris dos olhos de seus monstros quiméricos são sempre ousadamente talhados em agulheiros que, colocados de diversos modos e sempre sombrios, dão a suas fisionomias fantásticas, de vistas oblíquas, todo tipo de expressões impressionantes e aterrorizantes. Talvez encontraremos nas obras de Mino da Fiesole os mais belos modelos desta pintura esculpida. Os efeitos mais fortes



são obtidos por um toque angular e numa aparência grosseira do cinzel. Os lábios de uma das crianças que estão sobre as tumbas da igreja de Badia, parecendo mal acabados, visto de perto, tem, entretanto, uma expressão mais vívida e inefável que quantas jamais vi em mármore, sobre tudo dada à delicadeza e a doçura de seus traços infantis. Em um gênero mais severo, as estatuas da sacristia de São Lourenço são parecidas, e não é senão por seu caráter inacabado. Conheço obra de formas absolutamente verdadeiras e completas de onde semelhante resultado havia sido produzido. Nem ainda nas mesmas esculturas gregas se encontra.

XXII É evidente que na arquitetura esta varonil execução, susceptível como ela é de conservar todo seu efeito, pois os anos deterioram um acabamento mais perfeito, é sempre o mais vantajoso. Como é possível, por mais desejável que isto seja, que se arrematem perfeitamente um número considerável de adornos de um edifício, se compreenderá que todo o mérito da inteligência desta imperfeição mesma faz um novo meio de expressão e todo o valor da diferença que existe quando os toques são rudes e raros, entre os de espírito negligente e os de espírito cuidadoso. Não é fácil descobrir o caráter de um simples esboço, entretanto, tentaremos com um dos baixos relevos norte da catedral de Rouen. Há três pedestais quadrados sobre os três nichos principais de cada um dos lados e um ao centro; cada um deles está sobre dois de seus lados decorados de cinco panos formados por um quadrifólio. Temos, pois, setenta quadrifólios no interior decorado da porta isolada, sem contar a fiada exterior, e dois pedestais de fora. Cada quadrifólio está adornado de um baixo relevo, estando o conjunto há um pouco mais da altura de um homem. Um arquiteto moderno pensou ter entendido fazendo os cinco quadrifólios iguais de cada um dos lados dos pedestais. Mas não assim outro da idade média. A forma geral parece ser a de um quadrifólio composto de semicírculos colocados sobre os lados de um quadrado, mas se descobrirá, depois de se fixar nele, que nenhuma das figuras básicas é um quadrado. Estes últimos são figuras romboides, das que os ângulos agudos ou obtusos estão acima, segundo sua dimensão for maior ou menor. Os arcos dos lados se deslizam tão bem como mal os ângulos do paralelogramo que os encerra, deixando em cada um dos quatro ângulos um intervalo de forma diferente, ocupado cada um por um animal. O tamanho de cada pano é, pois, variável; os dois inferiores são altos, os dois seguintes curtos e o mais elevado é mais alto que os de baixo. Na série de baixo, relevos que rodeiam a porta, se nós designamos de um ao outro, os dois inferiores (que são iguais) por *a*, ao outros seguintes por *b*, ao quinto e sexto por *e* por *d*, teremos que *d* (o maior): *v* :: *c* : *a* :: *a* : *b*. É maravilhoso como dependem da graça do conjunto estas variações.

XXIII Cada um dos ângulos está ocupado por um animal. Há, pois,  $70 \times 4 = 280$  animais, todos diferentes, nada mais para preencher os ocos dos intervalos dos baixos relevos. Não falarei de seu desenho geral nem da linha de suas asas e de suas escamas que estão por cima, salvo no que se refere ao dragão central, da vulgaridade corrente de um bom trabalho ornamental; mas há em seus traços uma mostra de reflexão ou de fantasia que não é comum pelo menos em nossos dias. O animal colocado no alto do lado esquerdo rói algo cuja curva é apenas visível na pedra deteriorada; mas está em atitude de roer não se pode menos do que encontrar esta expressão que não aparece nunca, segundo creio, mas que nos olhos dos cães que roem algum objeto brincando e se dispõem a levá-lo numa louca carreira. Se sente o significado desta visada, tanto como pode fixar-se a um simples golpe de cinzel comparando-a aos olhos da figura adjacente à direita, de aspecto sombrio e selvagem. O desenho da cabeça e o movimento do gorro sobre a frente são belos. Examinando qualquer conjunto, poderá parecer miserável e grosseiro, sobretudo se comparam suas dimensões à delicadas talhas; mas quando se considera que não são senão o simples relevo de um interstício exterior de um portão da catedral na que há mais de trezentos (porque em meu cálculo não compreende os pedestais exteriores), isto testemunha a arte de uma época da vivacidade mais nobre.

XXIV Creio que a verdadeira questão que há de plantear, no que se refere à ornamentação, é esta:

Foi feita com gosto? Estava satisfeito o artista trabalhando nela? Podia ser o trabalho o mais penoso possível e produzir, entretanto, tanto prazer quanto ardoroso fosse; assim é preciso que ele fosse dadivoso, se não, não será um trabalho cheio de vida. Que quantidade de trabalho excluirá esta condição, não me arriscarei a determinar, mas a condição é formal. Edificou-se recentemente, próximo a Rouen, uma igreja gótica; é, dizendo a verdade, bastante grosseira em sua composição geral, mas excessivamente rica em detalhes. A maior parte está desenhado com gosto e evidentemente é obra de um homem que estudou os trabalhos antigos. Mas é tão morto como as folhas de dezembro; não há em toda a fachada um só toque terno, um só toque ardente. Os homens que a fizeram tinham aversão a ela e se alegraram por tê-la terminado. Enquanto que se trabalhe assim não se fará senão sobrecarregar as paredes de argila. As guirlandas de pedra de Père-la-chaise são um adorno mais alegre. Não obtereis sentimento pagando por ele – o dinheiro não pode comprar a vida. Não estou bem seguro de que poderá obter achando e buscando. É certo que de tempos em tempos se pode encontrar um artífice que tenha a vida em si mesmo, mas este não se ocupará em trabalhos inferiores – trabalhará por ser acadêmico. A força fugiu da massa dos artífices úteis e ignoro em que medida podia recobrar-se. O que sei é que todo gasto consagrado a um adorno esculpido na condição atual desta força, se inscreve diretamente no capítulo do sacrifício; mas só como sacrifício ou pior ainda. Segundo a mim, o único tipo de decorado rico que fica consiste nos mosaicos geométricos em cores, e este pelo menos podia resultar da adoção enérgica desta classe de desenho.

Mas há uma coisa que nós não podemos fazer, e é o confiar o adorno à máquina e as obras em fundição. Todos os metais estampados, as pedras falsas, as imitações de madeira ou de bronze – da invenção das quais estamos ouvindo louvores todos os dias –, todas as construções pequenas, baratas e fáceis de fazer, tudo isto, do qual o mérito consiste em sua dificuldade, tudo isto são obstáculos sobre nosso caminho, já muito difícil. Tudo isto não nos faz nem mais felizes nem mais sábios, não aumentaram o orgulho do entendimento nem o privilégio da alegria. Nos farão, ao invés disso, mais superficiais no juízo, mais frios de coração, mais débeis de espírito. E com razão. Não estamos neste mundo para fazer coisas nas quais não podemos por o coração. Temos que fazer um certo trabalho por nosso pão, que devemos fazer com energia, e um outro trabalho por nosso prazer, que devemos fazer de coração. Nem um nem outro se deve fazer por meio de necessidade, senão com vontade. O que não valha o esforço, não o faremos desde já. Talvez o que temos que fazer não tem outro jeito que um exercício do coração e da vontade e é inútil em si, mas, em todo caso, não se pode passar de sua débil utilidade, se não lhe damos ao mesmo tempo nosso braço e nossa energia. Não convém a nossa mortalidade tomar ajudas incompatíveis com sua autoridade nem permitir entre ela e as coisas que rege. Quem constrói criações de sua inteligência com um instrumento distinto de sua própria mão ficam gratos, se pudessem, aos anjos do céu com harmônio para facilitar assim a melodiosa tarefa. Há suficientes sonhos, suficiente baixeza e suficiente sensualidade na natureza humana para que transformemos em mecanismos seus escassos momentos de esplendor. Se nossa vida não é na melhor das hipóteses nada mais que um vapor que aparece um instante para desaparecer logo, que apareça, pelo menos, como uma nuvem nas alturas do céu e não como estas trevas densas que escurecem a fumaça da fornalha e as voltas da roda.